

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012022000551094>

89-99

LOS ECOS DE LA REVOLUCIÓN SOCIAL Y SEXUAL EN LA DRAMATURGIA DE MICHEL TREMBLAY: DE LA IDENTIDAD NACIONAL A LA IDENTIDAD PERSONAL

The echoes of the social and sexual revolution in the dramaturgy of Michel Tremblay: from national to personal identity

SEBASTIAN ZACHAROW
Universidad de Łódź (Polonia)
sebastian.zacharow@uni.lodz.pl

Resumen

El espacio dramático de Michel Tremblay, “tesoro nacional” de Quebec, está poblado por personajes que se enfrentan casi siempre a la alienación y al deseo de encontrar, o incluso de crear, su propia identidad. Los héroes tremblayanos, cualquiera que sea su orientación sexual y posición en la sociedad, realizan un paso desde la inactividad hasta la acción para desgajarse del orden preestablecido. A veces incapaces de cambiar su situación, a veces felices al poder, por fin, contestar a la pregunta “¿quién soy yo?”, los personajes del teatro de Tremblay siguen siendo representativos de la sociedad quebequense que, durante el período de la llamada Revolución tranquila, se vio sometida a unos profundos cambios identitarios. A lo largo de la evolución social del Quebec de los años sesenta y setenta del pasado siglo, se fueron estableciendo paralelismos entre la toma de conciencia identitaria de la sociedad y la de los personajes dramáticos de Tremblay. Así, estos últimos se convertirían en alegorías de la estructura social en por lo menos dos dimensiones, moral y cultural, en el caso de *Belles-Sœurs* y *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, donde se incuban las frustraciones propias de unas heroínas abrumadas por la cultura patriarcal (impotente en todos los ámbitos y ante todo el sexual), representada a su vez por la pieza *Hosanna*, a la que se la puede considerar como el símbolo de la expresión social de la homosexualidad y de la identidad sexual en general. En consecuencia, la finalidad de este artículo sería la reflexión misma acerca de unas (r)evoluciones teatrales que reflejarían las llevadas a cabo por la Revolución tranquila dentro de toda la sociedad.

Palabras clave: Michel Tremblay; teatro quebequense; Canadá.

Abstract

Michel Tremblay's dramatic space, Quebec's “national treasure”, is populated by characters who are almost always confronted with alienation and the desire to rediscover, and even to create, their own identity. The heroes of Tremblay, whatever their sexual orientation and social positions are, have the story of a passage from inaction till the act of tearing themselves away from the pre-established order. Sometimes incapable of changing their situation, sometimes happy to finally be able to answer the question “Who am I?”, the characters in the Tremblayan theatre are at all times representatives of the Quebec society, which, during the Quiet Revolution, suffered profound changes in identity. Throughout the social evolution in Quebec in the 1960s and 1970s, the awareness of the identity of the society and that of the dramatic characters are two matters that coexist in parallel manner. Thus, the latter become allegories of the social structure on at least two

Recibido: 23 enero 2021

Aceptado: 26 abril 2021

levels: moral and cultural, in the case of the *Belles-Sœurs* and *À toi, pour toujours*, ta Marie-Lou representing several frustrations: of the heroines, overwhelmed by the powerless patriarchal culture; sexual, represented for example by Hosanna being the symbol of the social expression of homosexuality and sexual identity in general; and finally, actional, as in the case of *Sainte Carmen de la Main*, which constitutes a message to Québécois to take their destiny in their hands. The main objective of the article is to bring some reflections on theatrical (r)evolutions which reflected the changes of the Quiet Revolution within the entire society.

Key words: Michel Tremblay; Canadian theatre; Canada.

Con la muerte del primer ministro Maurice Duplessis, en 1959, el período del repliegue de los quebequenses llegó a su fin y se anunció una era de reformas y cambios. Una autoconciencia audaz respecto del presente y el cuestionamiento del viejo orden contribuyeron, en esa época, a un diálogo fructífero entre los quebequenses y una actividad literaria y artística animada. Los años sesenta se convirtieron así en los años de la “revolución tranquila”.

No cabe la menor duda de que la Revolución tranquila, que tuvo lugar en los años 1960, abarcaba la agitación cultural, social y política ajustándose a un renacimiento de la conciencia colectiva y de la identidad individual, pero también debe señalarse que, al propiciar la redefinición de la sociedad de Quebec, también le permitiría a esta obtener y comprender sus identidades sexuales. De hecho, los años 60 son los años de la revolución sexual, con la emancipación de la mujer y la reinención de la sexualidad con fines hedonistas. La provincia de Quebec es quizá una de las regiones del mundo donde estas transformaciones resultaron ser más drásticas, al inscribirse por completo en la ola de cambios traídos por la Revolución tranquila. Por tanto, la literatura quebequense fue una ineludible caja de resonancia de las diversas maneras de concebir el género y de vivir el sexo. Como nos indica Jorge Calderón, profesor de literatura y cultura de la Universidad Simon Fraser, “lo que es absolutamente excepcional en la literatura de Quebec, es esta increíble concentración en la cuestión sexual” (Llado Vilá, 2017, p. 6). Es en esta época cuando se observan los primeros atisbos de la revolución sexual en Canadá. En Quebec, serían, sobre todo, los medios de comunicación anglófonos los que hicieron accesible cierta educación sexual en cuanto a los métodos anticonceptivos. No podemos olvidar que los francófonos estaban bajo la influencia de la Iglesia católica, enemiga contumaz de la sexualidad fuera del matrimonio, que prohibía cualquier forma de anticoncepción y que pensaba en la procreación como la sola utilidad del contacto sexual en las parejas casadas. En 1969, Canadá adoptó el Bill Omnibus que, entre otras cosas, descriminalizaba la información y la venta de métodos anticonceptivos, permitía abortar si una comisión de aborto terapéutico estimaba que la salud de la madre estaba en peligro y aceptaba el sexo consentido fuera del matrimonio entre adultos, a partir de los 16 años para los heterosexuales y de los 18 años para los homosexuales. En Quebec, esta adopción

marcaría el comienzo de numerosas acciones para la elaboración de condiciones reales de actualización y de modificación de esta ley. Por ejemplo, el Frente de Liberación de las mujeres (Front de Libération des femmes) tradujo el documento *Pour un contrôle des naissances* (Para el control de la natalidad); puso en práctica un programa de formación que fomentaría que más de 2 000 trabajadores de la salud adquiriesen conocimientos en materia de sexualidad y de planificación de los nacimientos. A finales de los años setenta, a pesar de la oposición de la Iglesia católica, la lucha por la anticoncepción librada por grupos de mujeres y grupos progresistas en general abrió el camino.

En el plano político, 1968 en Canadá fue el año, entre otras cosas, de la fundación del Partido Quebequés (Parti Québécois), de la elección, el 25 de junio, de Pierre Elliot Trudeau como tercer primer ministro francófono de Canadá de la Confederación y de la reaparición violenta, en octubre, del Frente de Liberación de Quebec (Front de Libération du Québec).

Asimismo, desde el punto de vista de la dramaturgia, el teatro quebequense conocería su momento decisivo en 1968, porque fue el año de la creación de *Las cuñadas* (*Belles-Sœurs*) de Michel Tremblay. Este escritor y dramaturgo cambió el panorama teatral de los años 60. Se trata del primer autor en introducir el *joual* en sus obras, una forma popular de la lengua francesa de Quebec. Esta lengua se convertiría en un arma para reclamar una identidad autónoma. En la época de la Revolución tranquila, el debate general por la independencia y por la identidad en varios planos (político, nacional, religioso y sexual) estaba en plena efervescencia. Los protagonistas del teatro de este dramaturgo devendrán figuras representativas de estos cambios en el terreno de la revolución sexual. En efecto, “Tremblay parece el ejemplo más definitorio [de dicha revolución]. Montó unos personajes gays, travestis. Les hizo vivir, les hizo existir. Así, elaboró un modelo que creó la posibilidad de vivir de una forma diferente” (Llado Vilá, 2017, p. 6). Como señala el dramaturgo canadiense Jean-Claude Germain, “la obra de Tremblay es una etapa tan importante y decisiva como lo fueron en su época *Tit-toq* de Gratien Gélinas o *Zone* de Marcel Dubé” (Germain, 1972, p. 121, trad. del autor en todo el texto). Así pues, gracias a la representación de *Las cuñadas*, 1968 se erigió en un año clave en la historia del teatro quebequense.

En la visión del mundo de las heroínas de esta obra, Germaine Lauzon, Rose Ouimet, Thérèse Dubuc, Marie-Ange Brouillette, Des-Neiges Verrette, Yvette Longpré, Lisette de Courval y Rhéauna Bibeau, basta con ganar en el bingo algunos objetos insignificantes para verse colmadas de alegría; estas mujeres solo quieren estimular sus vidas sin introducir cambios fundamentales. El caso de Germaine Lauzon resulta probatorio a este respecto. Gran ganadora de un concurso, Germaine invita a un grupo de mujeres a venir a pegar cupones en los folletos para poder enseguida obtener montones de cosas. Una vez que llegan los cupones que le han tocado en un sorteo, Germaine convocará a los miembros de su familia y de su comunidad para que vengan ayudarla.

Los cupones le permitirán adquirir objetos de consumo, por otra parte, de poco valor, y mantener armoniosas relaciones con sus compañeras. Sin duda, los cupones de los que se apoderan otras mujeres no cambiarán esta “maldita vida”, de la que se quejan Rose Ouimet, Marie-Ange Brouillette, Lisette de Courval, Yvette Longpré y Gabrielle Jodoin.

Las heroínas representan una realidad social en un contexto espacio temporal muy concreto (Pisa Cañete, 2012, p. 349); viven en una realidad donde todo placer sensorial les hace pensar en el pecado. El club, como lo llaman Rose, Germaine y Gabrielle, es “un verdadero lugar de perdición”, donde se pierde el alma a causa de la “maldita bebida, maldito baile” (*maudite boisson, maudite danse*¹). Pierrette Guérin, hermana de Germaine que trabaja en un club, es para los demás una “maldita mujer”. Pierrette, por su parte, no encuentra nada de malo en su comportamiento y su estilo de vida y, para mayor horror del resto de las mujeres, afirma que si el infierno se parece al club donde trabaja, le agradecería pasar allí toda su eternidad. La discusión toma, de hecho, un nuevo giro. Según algunas heroínas (Linda, Ginette, Lise), *les clubs* no constituyen un peligro para la moralidad, pueden brindar distracciones y se puede ir por allí “sin hacerse daño”. Al contrario, las demás mujeres aseguran que debe tenerse cuidado con “estos malditos lugares”, porque se corre el riesgo de poner en peligro su buena conducta y “cuando uno se cae, y cuando uno se vuelve a levantar, ya es demasiado tarde”². No obstante, esta idea no cambiará el hecho de que cierta evolución está emergiendo en la mente de las protagonistas. Las palabras de Lise y Pierrette reflejan la evolución que comienza a percibirse en el Quebec de la época (p. 349).

Se adivina el deseo, tal vez todavía no formulado *expressis verbis*, de escapar del aislamiento social en el que viven las mujeres y que les aparta de todo placer corporal. “Es fácil juzgar el mundo –dirá Angéline, una de las protagonistas expresando la incapacidad de la sociedad que les rodea para aceptar el modo de vida que desafía unas normas generalmente establecidas. Las protagonistas todavía no reclaman abiertamente profundos cambios sociales, pero representan los movimientos que empiezan a ver la luz en el Quebec de los años 1960 y que preparan de alguna manera la revolución feminista: la emancipación y la liberación sexual de la mujer” (Allaire, 2001, p. 89).

Las mujeres protagonistas de *Las cuñadas* de Trembley funcionan en un espacio muy limitado, el de la cocina, que simboliza su vida y su prisión. Ellas son, en efecto, unas prisioneras sociales y, aunque representan unos caracteres, edades y actitudes diversas, todas intentan expresar frustraciones que las unirán con el fin de deshacerse de ellas. En ese sentido, sus comportamientos conforman una dimensión más evolutiva que revolucionaria. En un momento de la obra, las mujeres se arrodillan frente a la radio para rezar el rosario, como era costumbre a la sazón. *Las cuñadas* están en cierto modo sujetas

¹ BS 77.

² BS 78.

a esta “vida religiosa”, que les obliga a quedarse en casa, a ocuparse de las tareas domésticas y de sus maridos. Asimismo, podemos observar una suerte de cuestionamiento en cuanto al poder religioso por algunas de las protagonistas. Por ejemplo, Lise Paquette llegará a considerar la posibilidad de recurrir al aborto. Además, en este momento, Pierette Guérin actúa como abogada del diablo e incluso alentará a la chica a abortar. De hecho, esta protagonista pone en entredicho el papel que la religión católica atribuye a la mujer. En primer lugar, Pierette es independiente en lo financiero porque trabaja en el club, lo que no forma parte de las costumbres de la época. Aparte, Pierette no está casada. En realidad, ella se refugia en casa de Germaine Lauzon, después de ser echada a la calle por su pareja (*chum*), Johnny. Por consiguiente, *las cuñadas*, en general, están todavía bajo el yugo de la religión católica abandonándose así a una “vida aburrida” (*vie plate*), trazada de antemano, pero en el caso de una de ellas, Pierette Guérin, no encajará en absoluto con este estilo de vida, se cuestionará el papel de la mujer y se entregará a una vida de “maldita”.

Sin embargo, a pesar de que, durante su reunión nocturna, las quince heroínas revelan sus identidades, expresan sus anhelos, miedos y frustraciones, y también “presentan sus propias malas suertes” (Desmeules y Lahaie, 2000, p. 110), es preciso subrayar que en *Les Belles-Sœurs* no se llevará a cabo ninguna revolución. La obra no termina con un final feliz. El hilo conductor de la historia se concentra alrededor de los estados emocionales de las heroínas, en torno a los cuales, a su vez, las protagonistas giran de manera constante. Su felicidad consistiría en sentirse satisfechas por la perspectiva de ver cumplidos sus deseos más o menos sofisticados. Esta falta del final feliz no es más que el resultado del incumplimiento de dichas expectativas. Germaine Lauzon hará un viaje emocional, desde la alegría, causada por los objetos del folleto, que ya los ve en su imaginación, hasta la frustración, resultante de la conciencia de que su deseo nunca se realizará porque los cupones han sido robados. Su hermana Pierette llega a la reunión con la esperanza de que volverá a formar parte de la familia, de la que se había distanciado. Por desgracia la distancia familiar se mantendrá y la heroína se disgustará gravemente. A su vez, las otras mujeres que han robado los cupones a Germaine alcanzarán cierto nivel de satisfacción no solo por el hecho de haberlos robado, sino, sobre todo, porque la felicidad de Germaine les resultaba insoportable. De esta manera, sus frustraciones ocultas se convierten en la fuerza motriz de sus acciones, contribuyendo así a una cierta evolución social en el marco de los cambios ocurridos en los años sesenta y setenta. Aunque no reproduce una revolución decisiva, este drama de Tremblay manifiesta, de forma alegórica, las ambiciones emancipadoras de las mujeres de la época, convirtiéndose en un primer paso en el camino para su liberación psicológica.

Si, en el caso de *Belles-Sœurs* (*Las cuñadas*) las alegorías de los deseos individuales y sociales de las protagonistas se contienen en una estructura solo dramática, en otra obra analizada, *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (*Tuya para siempre, Marie-*

Lou) estas adoptarán una forma trágica. Este drama relata la historia de una familia obrera con valores católicos. Los héroes son los cónyuges Marie-Louise y Léopold que no son capaces de ofrecer ni siquiera un asomo de felicidad a sus hijas, Carmen y Manon. La acción de la obra empieza muchos años después de la muerte de los padres, cuando Carmen visita a su hermana Manon, que sigue viviendo en la casa familiar. Las hermanas hablan del pasado, del que emerge la imagen de los padres: el padre Léopold, alcohólico por completo desquiciado y deprimido, que se mostraba violento a menudo, y la madre Marie-Louise, neurótica, llena de angustia y profundamente insatisfecha de su vida. Por medio de esta retrospectiva, se abren viejas heridas, problemas no resueltos regresan a la vida, recomienza un espectáculo familiar trágico.

Léopold es un hombre ahogado por la soledad, tanto en casa, donde está dominado por su mujer y sus hijas, como fuera porque no tiene amigos, y sus pocos contactos interpersonales se limitan a las visitas al bar. Desde siempre trabaja en una fábrica, con la misma máquina y para un mismo dueño, por quien siente aversión. Desde hace veinte años está casado con una mujer, a la que no ama y que le niega cualquier contacto sexual, convencida de que la religión solo lo permite con el fin de procrear. Los cónyuges solo habían mantenido cuatro encuentros sexuales, después de los cuales Marie-Louise quedó embarazada. Léopold es consciente de la locura que le amenaza, también se da cuenta de que si no deja de beber, todo el peso de la culpa de haber arruinado a la familia caerá sobre él. Pero no deja de beber. Lo hace para aferrarse a la ilusión de que es posible encontrar a alguien en el bar, a alguien con quien puede sentarse, hablarle y derribar la celda simbólica de su soledad. Mas no se le ocurre nada y en un monólogo lleno de tristeza, Léopold, que “comprende todo el absurdo de su destino” (Desmeules y Lahaie, 2000, p. 56), confiesa que, aparte los tragos que bebe en el bar, nada le produce placer. Estar borracho se convierte para él en la única forma de existir. Incapaz de liberarse de una vida cotidiana tan penosa, encarnación de toda una generación de representantes de la parte “peor” de la sociedad canadiense, destinados al fracaso, llega a un punto en que la única opción para él es abandonar esta vida.

Por su parte, Marie-Louise, llena de frustración e inmovilizada por una actitud mártir pseudorreligiosa, se niega a aceptar todos los placeres. Su hija Manon repite de manera automática la conducta de la madre, autoengañándose con la idea de que no es posible alcanzar la felicidad. Marcada por el estigma familiar, encuentra consuelo en la devoción religiosa. Después del suicidio de Léopold y Marie-Louise, Manon huirá de la realidad, atormentada por los recuerdos del pasado. Carente de fuerzas para escapar de su cárcel psicológica, se condena al aislamiento emocional. Se siente aplastada por el lastre de su origen y de la tragedia familiar, por lo que optará por ponerse una máscara que le garantice un consuelo ficticio. La protagonista no se enfrenta a sus angustias, decidiéndose a desempeñar su papel en una aparente zona de comodidad.

Carmen constituye una figura excepcional en la obra. No solo es capaz de evolucionar mentalmente y disfrutar del placer sexual, sino que también es la primera protagonista de la dramaturgia de Tremblay en alcanzar la madurez, lo que le permite distinguir su propia autonomía y conseguir la felicidad. La heroína hace tabla rasa de un modo de vida penoso y estéril. Prefiere la libertad a la sumisión. Para Manon, Carmen representa el mal porque, en su elección de ser feliz, rechaza el universo claustrofóbico representado por su hermana y avanza desde la pasividad hacia la revuelta. Se enfocará en su independencia. Carmen se libra del pasado y encuentra la felicidad en un trabajo que le gusta: es cantante **western/country?** en la Main, el barrio artístico de Montreal. Se siente realizada y satisfecha, “me gusta lo que hago, Manon” (*À toi, pour toujours...*, p. 91), le revela a su hermana. Cantar le permite también atraer y seducir a los hombres, permitiéndose de esa manera una actitud de dominación y su sexualidad se convierte, por así decirlo, en un medio de disfrutarlo. Si bien Carmen no es revolucionaria en su comportamiento, tampoco es menos cierto que, por medio de sus elecciones existenciales, está formando un espíritu rebelde. Sus objetivos se fijan en la oposición al entorno, la rebeldía respecto de la pasividad representada por su hermana Manon, y, sobre todo, en la sublevación contra el encierro del ser humano en unas celdas simbólicas de soledad. Carmen constituye el prototipo tremblayano de quien trata de conseguir la autorrealización mediante la rebelión y la consciencia de que este es el mejor camino. La emancipación sexual de la heroína contiene un gran elemento atávico, Carmen no establece relaciones estables con los hombres, pero es la única en su familia que se deshace del yugo de las frustraciones sexuales, transformando la cantata de desesperación, que es la vida de sus padres y de su hermana, en una ruta liberadora y evolutiva conscientemente elegida. Los personajes de las hermanas representan dos imágenes opuestas. Manon representa la inmovilidad y el pasadismo. Se encierra dentro de un mundo donde la vida cotidiana y la sexualidad están fantasmeadas por la oración y la devoción. En este sentido, Manon se parece a su madre, Marie-Louise, que durante toda su vida repetía que las relaciones sexuales no son agradables y que hay que aguantarlas como una suciedad. Manon comparte esta opinión, pero Carmen manifiesta una actitud rebelde e intenta hacerle cambiar de perspectiva: “¡No soy puta en la calle Saint-Laurent! ¡No soy puta en absoluto! ¡Hablas como una verdadera mujer de Iglesia, Manon! Todo lo que sobrepasa el límite de tu puerta, tú no puedes entenderlo” (*À toi, pour toujours...*, p. 31). De hecho, antes de la Revolución tranquila, se pensaba que el acto sexual solo servía para concebir hijos y, en este contexto, se implementa el carácter polifacético de este drama. La búsqueda frenética de la libertad sexual ofrece un vistazo sociológico a la identidad colectiva de los quebequenses. El autor de la obra confiesa que *À toi pour toujours* constituye una metáfora de los escándalos en 1970, que han pasado a la historia como la llamada crisis de octubre, y que estribaron en ciertos acontecimientos políticos y sociales relacionados con el secuestro del agregado comercial de la embajada

Británica, James Richard Cross, y el asesinato del ministro del Trabajo, Pierre Laporte. El Frente de Liberación de Quebec, que fue el arquitecto de este drama político, intentaba de esta manera conseguir la independencia de la provincia francófona del resto de Canadá. Sin embargo, el plan no funcionó y el país cayó en un caos de dos meses de duración. Las actitudes de Carmen y Manon funcionan como alegorías de las reacciones sociopolíticas opuestas a la crisis, cuyos efectos no satisfacen a ninguna de las partes: no garantizan la plena libertad a Quebec, ni permiten al gobierno federal el sometimiento de esta provincia. Como señala el crítico Samuel Larochelle (2011), “Michel Tremblay quería reaccionar ante la represión y la oscuridad de su época, la historia [de los personajes] se ahoga en la miseria sexual, la incapacidad de relacionarse, el dogma de la religión, la carencia sentimental, los silencios que estallan [...], la provocación que alivia”. La búsqueda provocativa de la libertad distingue a Carmen de su hermana Manon. La primera, como nos explica Tremblay, “abre la puerta y simplemente se aleja”, mientras que la otra “queda envuelta en la falda de su madre”. Mientras que *Les Belles-Sœurs* solo descubren nuevos caminos identitarios, la protagonista de *À toi pour toujours* hace un paso más. Carmen triunfa con su conquistada libertad y, a pesar de no mantener relaciones duraderas y de llevar dentro de sí un pasado doloroso, su conducta pone en entredicho la posición tradicional de la mujer en la sociedad quebequense.

LA (R)EVOLUCIÓN SEXUAL COMO (DE)TRAVESTISMO IDENTITARIO

Los cambios sociales producidos por la Revolución tranquila conforman la base de la creación de los personajes de la obra publicada dos años después de *À toi pour toujours*. En efecto, en 1973 se estrena *Hosanna*, el drama de Tremblay que aborda, aún más a fondo, la cuestión de la identidad de género, la identidad sexual y la libertad identitaria. La *Hosanna* del título es el nombre artístico de Claude Lemieux, que vive con su pareja, Raymond Bolduc, en un estudio en el este de Montreal. De día, Claude trabaja en una peluquería; de noche, aparece vestido de mujer en un club para travestis, y su disfraz más espectacular, su marca, es el atuendo que imita al de Elisabeth Taylor en la película *Cleopatra*. Con todo, las relaciones de pareja no marchan bien desde hace mucho tiempo, a causa de la rutina y el aburrimiento que se han colado en sus vidas. Un día, Hosanna es víctima de una broma cruel. El club organiza un concurso de disfraces *drag queen*. Hosanna decide presentarse con su vestido artístico, pero resulta que los otros travestis también llegan disfrazados de la reina del Nilo. La heroína vuelve a casa desesperada, y su estado de alma se convierte en el verdadero catalizador de una larga discusión con Cuirette. Después de un intercambio de palabras diverso, tempestuoso y a veces vulgar, Claude se presenta ante Cuirette por completo desnudo para pronunciar su frase final: “Cleopatra murió [...]. ¡Soy un hombre!”. Por tanto, una discusión de una noche se transforma en una etapa purificadora, durante la cual, el héroe recorre el camino

hacia la autoconciencia humana y sexual. Se da cuenta de que ha vivido en una quimera de la que acaba de liberarse.

Los personajes de *Hosanna* evolucionan en tres planos distintos. En primer lugar, mediante la conversación íntima y sincera; la pareja reabre esta línea de comunicación. En segundo lugar, la obra toma nota de la situación de las minorías sexuales en Canadá. Conviene señalar que, en los años setenta, las parejas homosexuales todavía no tenían los mismos derechos que las parejas heterosexuales. Tal y como observa la crítica Elaine Pigeon (2007), *Hosanna* cuenta “la historia de dos homosexuales envejecidos, atrapados por el problema de la identificación con el papel tradicional de las parejas heterosexuales” (p. 78). El tercer plano de la obra radica en una alegoría del protagonista, al que se le asimila a los deseos de la minoría francófona en Canadá: “Claude es indefenso porque, como travesti, se encuentra en una posición social marginal, al igual que la población francófona se encuentra en una posición marginal en Canadá” (p. 79). Lo admite también el autor de la obra que manifestó para el *New York Times*: “No quiero ser travesti en mi propio país”. Esta declaración, citada por Radio-Canadá, destaca que *Hosanna* fue escrita como alegoría de la relación de Quebec con la parte anglófona de Canadá. Se podría incluso afirmar que no solo *Hosanna*, sino que todos los personajes de Tremblay, de alguna manera, son figuras travestis, disimuladas y enmascaradas, es decir, son víctimas de una sociedad tradicional, esclerótica y reprimida. Es posible, por ejemplo, determinar una similitud entre Germaine Lauzon y los travestis. La primera quiere renovar la casa, terminar con una vida monótona y vacía por medio de algún disfraz de la realidad que la rodea; en suma, quiere escapar de una vida oscura y progresar. Los personajes de Tremblay desean liberarse y satisfacer sus instintos, también sexuales. Las mujeres se dan cuenta de su mediocridad y son conscientes del confinamiento de su existencia y de sus frustraciones. Anhelan liberarse y avanzar. Cada una de las tres obras analizadas representa una fase sucesiva en la (r)evolución sexual de los personajes. En el caso de *Belles-Sœurs* (1968), todas las mujeres del grupo de Germaine comparten el mismo contexto sociocultural donde reina la frustración y son incapaces de mejorar su situación: “todas ellas coinciden en su dependencia con respecto a un esquema sociocultural y religioso opresor y frustrante. Su futuro carece de esperanza y todas ellas parecen haber aceptado los 20 con resignación, en esta vida de sacrificio, carente de ilusión y placer” (De Diego, 2010, p. 76). El caso más significativo es el de Pierette que se rebela y descubre su sexualidad. Sin embargo, en esta fase, el personaje paga caro su evolución y además su (r)evolución fracasa. En efecto, Pierette es despreciada por las otras mujeres y termina siendo abandonada por su amante. Escrita tres años después, en 1971, *À toi pour toujours* pone en escena el personaje de Carmen que toma el destino en sus manos y se la considera como el primer personaje liberado en la obra de Tremblay (Bélair, p. 33). Carmen se libera mental y sexualmente, pero también representa la alegoría de la liberación colectiva de los quebequeses: “una liberación a nivel individual que conduce

a la aceptación de nuestra condición de los quebequenses con exclusión de toda diferencia de clase y de cada prejuicio que sea” (Bélaire, p. 65). Por último, con *Hosanna*, en 1973, llega el momento simbólico de la plena liberación sexual. Claude se deshace de su atuendo para aceptar de manera plena su sexualidad y para llegar a la plena conciencia identitaria. Es oportuno señalar también que, en *Hosanna*, Tremblay hace referencia a una época de liberación para la comunidad homosexual, en donde el sexo estaba muy presente. Mediante este verdadero culto al sexo, Tremblay rememora la subcultura gay, floreciente en los años setenta en América del Norte. Era un período donde “el gay *lifestyle* estalla en la cultura occidental, como una bomba hedonista” (Gilbert, 1993, p. 165).

No obstante, aparte del eco de la revolución sexual, surge asimismo la problemática de la identidad. En todos los casos, los personajes tremblayanos representan una identidad compleja, plural y conflictiva; sin duda a imagen de la sociedad quebequense, que también presentaba una identidad múltiple y problemática. El ejemplo más evidente es el de Hosanna, que se disfraza de Elisabeth Taylor en *Cleopatra*, es decir, de la copia de una copia, de una figura por completo ajena a la cultura quebequense. La propia Hosanna es solo una identidad, tras la cual se esconde Claude. A primera vista, el travestismo de Claude le sirve para marcar una diferencia, pero esta es solo una imitación, lo que se desvelará en la fiesta donde todos van vestidos como él. A lo largo de toda la obra, Hosanna debe recuperar su propia identidad. Tiene que deshacerse de las identidades ajenas de Cleopatra y de Elisabeth Taylor para evolucionar hacia su propia identidad.

La Revolución tranquila fue una época de tensión y de alteraciones en Quebec. La escritura de Tremblay fue testigo de excepción de esta historia y, al mismo tiempo, se convirtió en una especie de portavoz de la revuelta contra una sociedad esclerótica y sofocante. Este autor desmitifica los grandes temas de la población quebequense, familia, religión, lengua, invitando a luchar contra la pobreza material y emotiva, la frustración sexual, el aislamiento, la falta de libertad. “Nosotros somos todos travestis”, afirma Tremblay y, gracias a la literatura, la sociedad, “destravistiéndose”, encuentra su identidad. A veces grotescos, a menudo trágicos, los personajes antes mencionados de los dramas de Tremblay se distinguen por su veracidad y autenticidad. Sus frustraciones e insatisfacciones sexuales alegorizan los vacíos identitarios de la sociedad quebequense. Durante 300 años, los habitantes de Quebec buscaban la verdad acerca de sus valores, origen e identidad. En su dimensión sociopolítica, el teatro de Tremblay constituye la expresión de estos deseos y aspiraciones, y sus protagonistas representan el fenómeno colectivo que afectó a las estructuras sociales durante el período de la Revolución tranquila: la liberación de la sexualidad y de la sociedad.

OBRAS CITADAS

- Allaire, Gratien (2001). *La francophonie canadienne. Portraits*. Prise de Parole.
- Bélair, Michel (1972). *Michel Tremblay*. Les Presses de l'Université du Québec.
- Llado Vilá, Eduard (2017). Québec: la révolution sexuelle de la littérature, en *La Source*. Vol. 17, N°5, 7-21 marzo.
- De Diego, Rosa (2010). Le vraie monde de Michel Tremblay, en *La vida es Teatro. Mélanges à Juli Leal*. La Rochelle: "Ecritures", Himeros.
- Desmeules, Georges y Lahaie, Christiane (2000). *Les personnages du théâtre québécois*. L'instant même.
- Germain, Jean-Claude (1972). J'ai eu un coup de foudre, en *Les Belles-Sœurs*. Leméac.
- Gilbert, David (1993). Damnée Manon, Sacrée Sandra. Le sujet délirant, en Gilbert, David, Lavoie, Pierre. *Le monde de Michel Tremblay*. Éditions Lansman.
- Larochelle, Samuel (2011). *À toi pour toujours, ta Marie-Lou: Les quatre vérités du Québec d'autrefois*. Disponible en: www.patwhite.com, consultado 7 mayo 2011.
- Pigeon, Elaine (2007). Hosanna. Michel Tremblay's Queering of National Identity. En Rosalind Kerr, *Queer Theatre in Canada*. Playwrights Canada Press.
- Pisa Cañete, María Teresa (2012). La problemática lingüística y social de la comunidad quebequense en *Les Belles-Sœurs* y su adaptación cultural en *Las cuñadas*. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 27, 343-367.